

町から宮廷へ、娯楽から作品へ

—— 1760年代から70年代のナポリの喜劇オペラの社会的地位の変化と、
台本における“笑い”の重心の変化——

山 田 高 誌

1. はじめに

“ナポリ楽派”と呼ばれるナポリで教育を受け、主にオペラの分野で活躍した一連の音楽家の活動は、18世紀全欧の音楽シーンに大きな影響力を与えたため、今日の音楽史において重要な音楽事象として扱われている。しかし、実際に注目を集め、具体的研究の対象とされてきたのは、主に作品としての「価値が高い」とされ、18世紀前半から早々と全欧で受容されてきたオペラ・セリアの分野であり、その対ジャンルとされる喜劇オペラについては、「資料が多い」、「紋切り型」、「価値が低い」とされて、学術研究の対象とされることは非常に少なかった。

このことは、近年まで「オペラ・ブッファ」⁽¹⁾という一つの用語のもと、①1720年頃のナポリ語の文学としての純化の試みから生まれた、ドメスティックな民衆演劇という性格の強い喜劇的オペラ、そして、②1770年代以降の、モーツァルトなどをはじめとするウィーン古典派に影響を与えた国際的なオペラという、二つの相反する実態が付与されてきたことによって、そのイメージは混乱させられ、結果として「娯楽用のオペラ」、と単純化して説明されざるをえなかったことから察することができる。

ナポリの喜劇オペラは、そこに参加する、聴衆、作曲家、台本作家、庇護者に興行者それぞれを「喜ばせ」なくてはならない性格によって、その中心となる目的は時代に応じて玉虫色に変化していったが、その結果、郷土色の強い地方の出し物から、1770年以降、国際的に通用する作品へと変容していったのである。今日のミュージカルのごとく、毎年次々に新作が発表されていたため、18世紀の間だけでナポリで製作された喜劇オペラは1000作品を超え、すべてを取り上げ調査することも実質的に不可能であるし⁽²⁾、反対に、あてずっぽうに数作品を取り上げ分析しても、ジャンルとしての傾向や特徴を明らかにすることはできない。

そこで私はこの論文において、音楽史的に見て極めて特異性の高いこのジャンルとしての「うごき」を具体的に論じることを目的として、喜劇オペラの潮流において大きな転換期となっていた1760-70年について、この時期に書かれた市民の側の喜劇オペラ、そして宮廷にも取り入れられた“新しい”喜劇オペラを代表する二作品の台本を取り上げ、そこに見られる“笑い”の変化について分析を試みる。

その結果、この時期に“笑い”性質の重心が移り変わったというだけでなく、セリア役と喜劇役の交流に起因す

る、複数の分類にまたがった“笑い”が増えている工夫がなされてきた点を明らかにするが、この部分こそが、受け手を広め、ナポリの喜劇オペラの宮廷娯楽化、そして1770年以降の国際化（＝ナポリ王国外での受容）の仕掛けとなっていたのではないかとの見解を提示する。

2. ナポリの喜劇オペラの歴史的側面

2-1. 喜劇オペラの誕生とその上演の“場”

ナポリにおいて一般的な意味での音楽劇《オペラ》が導入されたのは、他のイタリアの都市と比べ比較的遅く、17世紀中頃であった。最初に上演されたオペラがどの作品であったについては未だ確定されるに至っていないが⁽³⁾、1640年後半から50年頃に当時ナポリを支配していたスペイン副王の宮殿での貴族、高位聖職者のための独占的な娯楽として導入された。その後、オペラは急速に広まり、1652年頃からは、宮廷劇場のサン・バルトロメオ劇場でも一般公開がはじまった。この時期のオペラは、主にモンテヴェルディ、カヴァッリなど、ヴェネツィアやローマなどのオペラの先進地からの輸入品に頼っていたが、17世紀末までには、プロヴェンツァーレ（ca.1627-1704）など、ナポリで教育を受けたナポリ人作曲家によって作曲されるようになる。なかでも1707年にミケーレ・ファッジョーリ（1666-1733）によって作曲されたナポリ語による《チツラ Cilla》をはじめとする喜劇的オペラには、ナポリ独自の文学や地域性が加味され、その後独自のジャンルとして発展していくきっかけとなった。

1707年12月26日（Gallarati 1984: 107）、キウザーノ侯爵邸で上演されたこの作品《チツラ》こそが、ナポリ初の喜劇オペラであったと考えられている。そして続く1709年からは、民間劇場のフィオレンティーニ劇場⁽⁴⁾において喜劇オペラの興行上演が始まると、この新しいジャンルは、またたく間にナポリ人を席卷し、その助演の“場”は、貴族の私邸や広間から、前出のフィオレンティーニ劇場、1724年開場のヌオーヴォ劇場⁽⁵⁾、同1724年に柿落としされたパーチェ劇場⁽⁶⁾と次々作られた民間出資の私立劇場⁽⁷⁾に移っていった。

このような喜劇オペラがなぜ発生したのかについては諸説あるが、1707年7月7日にナポリは喜劇を好んだと言われるカール6世を戴くオーストリア政権の支配下となったこと、そして、この政府がそれまでのスペインの圧政を見直すことを題目として、国家にとって危険とも考えられていた喜劇に対する厳しい検閲を緩和した影響による可能性が高いと言われている。（Battisti 1960: 120-1）。

喜劇オペラ黎明期⁽⁸⁾には、ベルナルド・サッドウメーネ（生没年不詳、1722-34 活躍）、ピエトロ・トリンケーラ（1702-55）ジェンナーロ＝アントーニオ・フェデリコ（?-ca.1743～48）など、町の弁護士を務める文人によって台本が書かれ、全くの庶民から生み出された単純な娯楽ではなかったことに注意したい。ここから、ナポリが外国の属国となって政治的に振り回されていた状況にあって、教養ある階級がナポリの民としての誇りを取り戻そうとして行った、固有のナポリ語文学としての昇華の試みの中から生み出されたものとする仮説を引き出すことも可能となろう。

1750年代までにナポリで制作された喜劇オペラは、初演以降に再び上演されることなく、また例外的に再演されたとしてもその流通はナポリ王国内に留まっていた。しかし1760年代になると、その一部の作品は18世紀後半まで各劇場レパートリとして残り、さらに例外的ではあるが“輸出品”として、ナポリ以外の地域でも受け入れられているようになってきていることに筆者は注目している⁽⁹⁾。このような変化は、1730年代から50年代にかけて、ヴェネツィアのゴルドーニによって発表された一連の新しい試みのヴェネツィア風喜劇オペラ⁽¹⁰⁾が、ナポリの台本作家であるアントーニオ・パロンバ（1705-69）らによる改作翻案を経て⁽¹¹⁾ナポリの民間劇場の舞台にかけられたことと関連しているものと考えられる。実際に、1760年代に作られた作品群には、身分制に基づくセリア役と喜劇役が混交されはじめ、一つの“作品”としてのまとまりを求める試みが行われており、本論文でとりあげることになる、1760年代後半からのジャンルとしての社会的変容の萌芽段階にあったと位置づけることが可能となろう。このような“作品志向”は、チェルローネ（c.1730-c.1812）、ロレンツィ（1721-1807）ら台本作家に加え、劇場興行師、作曲家などを巻き込みつつ、ナポリの喜劇オペラの大きな潮流となっていくのであった。

なお、これらの喜劇オペラの台本に音楽付けをした代表的音楽家には、今日“ナポリ楽派”⁽¹²⁾と呼ばれている、ベルゴレージ（1710-36）、ヴィンチ（1690/96?-1730）、レーオ（1694-1744）、ハッセ（1699-1783）、ヨンメッリ（1714-74）、トラエッタ（1727-79）、ピッチンニ（1728-1800）グリエルミ（1728-1804）、サッキニー（1730-86）、パイジェッロ（1740-1816）、チマローザ（1749-1801）らがあげられる。彼らは通常、10年以上ナポリの音楽院で学んだ後、民間劇場において喜劇オペラでデビューして経験を積み、社会的地位の高い宮廷劇場へと活躍の場を移すのが一般的⁽¹³⁾であった。

2-2. 喜劇オペラの宮廷への導入

国家の権威を確認する場として機能していた宮廷劇場では、題材の格式が高いオペラ・セリアが上演されることが長らくの慣わしとなっており、喜劇オペラは祝祭等の限られた行事以外を除いて上演されることはなかった。しかし、1770年代を境に、ウィーンやロシアの宮廷

などの各国の宮廷劇場においては喜劇オペラが流行し、18世紀後半の一大ムーブメントとなっていくのであった。私は、この現象は偶発的なものではなく、喜劇オペラのジャンルとしての“高級化”によるところによるものであらうと考察している。そして、この喜劇オペラの社会的地位の向上を形作った要因の一つに、当時オペラを中心地として全欧のオペラ界の規範を作り出していたナポリ宮廷の、喜劇オペラに対する態度の変化をあげることができる。

ナポリの宮廷における初めての喜劇オペラの導入は、1768年5月、カゼルタ離宮にて行われたオーストリア皇女マリア＝カロリーナのナポリ到着歓迎祝典行事⁽¹⁴⁾に遡る。本行事に際し、喜劇専用劇場であったヌオーヴォ劇場の支配人ジェンナーロ・ブランキ⁽¹⁵⁾は、法務大臣タヌッチ⁽¹⁶⁾の推薦を受け、その前年にヌオーヴォ劇場において上演を行っていた《中国の偶像 *L'Idolo cinese*》⁽¹⁷⁾を1768年5月13日から18日⁽¹⁸⁾にかけてカゼルタ離宮内小劇場で上演させることが可能となった。これがきっかけとなり、宮廷は大きく喜劇オペラに傾倒し始め⁽¹⁹⁾、翌1769年からは⁽²⁰⁾毎年のようにブランキ率いるヌオーヴォ劇場一座、そしてフィオレンティーニ劇場一座により、カゼルタ、並びにポルティチの両離宮において主に作曲家パイジェッロ、ピッチンニによる喜劇オペラ作品群⁽²¹⁾が上演されるようになる。

そして1776年6月最終週⁽²²⁾には、喜劇オペラが宮廷へやって来る従来のシステムとは反対、つまり、ナポリ王フェルディナンド4世自らがヌオーヴォ劇場に赴いてパイジェッロ作曲、ヅィーニ Saverio Zini 台本の喜劇オペラ《嘘からまこと *Dal Finto il vero*》を観劇するという大きな転機が訪れ、これまでの慣例が破られることとなった⁽²³⁾。

また、喜劇オペラの宮廷進出が行われた時期である1768年から76年の民間劇場付き歌手たちの宮殿内劇場での出演料⁽²⁴⁾に注目すると、当初は民間劇場での賃金ベース⁽²⁵⁾を元にしたものであったが、1772年の謝肉祭公演になると、ほぼ同じ出演日数でありながら、出演報酬は7倍近くに引き上げられている⁽²⁶⁾ことがパスクツィ（Pascuzzi 1995）と筆者（山田 2004 c; 2005 b）の史料研究により明らかとなっているが、このような興行を支えた経済状態からも喜劇オペラがいかに宮廷において重用されはじめたかが実証されることになる。

その後1779年になると、ナポリ宮廷は新たに喜劇オペラを専門に上演する劇場フォンド劇場を開場させ、喜劇オペラのブームはさらに拡大するのであった。つまり、従来民間のものであった喜劇オペラは、1760年後半からの約10年間にわたる宮廷での“試用”を経て、70年代半ばに宮廷出資で行われるオペラとして完全に認可されたのである。

3. 作品分析

3-1 a. 分析に先立ち

喜劇オペラは、1768年にはじめてナポリの宮廷劇場で上演されると、急速に“御用”娯楽として社会的地位の上昇がおきたことは2-2.で論じたとおりである。その動きに連動するかのごとく、従来ナポリに密着し、ナポリでのみ楽しまれていたこの喜劇オペラは、急速にヨーロッパ各地に流布し“国際化”していくのであった。

この章では、その宮廷化、さらには国際化に際して、どのように作品の内面に変化があったのかについて、ナポリの民間人を射程にしていた従来型の喜劇オペラと、すでに宮廷人をも射程に入れた新しいタイプの喜劇オペラ、それぞれを代表することになるロレンツィ⁽²⁷⁾ 台本、パイジェッロ⁽²⁸⁾ 作曲の二つの喜劇オペラ、《中国の偶像》(1767)、と《ソクラテス気取り》(1775)を、“笑い”の変化という視点から分析を行い、その読解を試みる。

3-1 b. 喜劇における「笑い」

喜劇とは、人を楽しませるものではありながら、決して“笑い”だけが追及されたものでなく、人間の泣き笑いといったすべての性質を描くものであるとする見解は、プラトンやアリストテレスの著作にはじまり、後の17世紀フランスにおける理論⁽²⁹⁾や、ベルクソンの著作にもみられるものである。

この原則は、ナポリの喜劇オペラにおいてもまた基本的な考えとなっており、それは17世紀のナポリの喜劇の理論書として知られるペルルッチ⁽³⁰⁾ 著『前もって研究された上演の技術と、即興の演技について』(Perrucci 1699)に読むことができる。ここで彼は、この書で喜劇を、まずなにより「楽しませるもの」であると説き(Perrucci 1699: 85、第1部規則4)、“笑い”を起こさせるための具体的な7つの方法⁽³¹⁾を提示(Perrucci 1699: 231-2、第2部規則10)しつつも、このような“笑い”の技法の使用を、プルチネッラ、タリアフェッロといった特定の定型の道化役者、つまり喜劇役に限定させている。つまり、喜劇全体は、真面目で、悲劇的な要素を持ったセリア役とのバランスの上に成り立つ構成物であることがそこには意図されているのであった。この、コンメーディア・デッラルテとしての型、あるいは「まじめな性質と、道化的な笑いのバランスの上に成り立つ演劇」

=「喜劇」という立場は、そのまま18世紀のナポリの喜劇的オペラへと受け継がれることになる。

3-1 c. “笑い”の分類試論

以上、“笑い”は喜劇のなかの一要素であることを確認したが、さらにこの“笑い”そのものがどのようなものであるかについて考察する際に、何らかの類型化が必要となる。その先駆けとなるのが、すでに古典的名著となっているベルクソンの『笑い』(ベルクソン 1976 / 1900)の理論などであろう。しかしこの章では、音楽喜劇である喜劇オペラにおける“笑い”について、次の表のように分類できないか、私の分類をここで提起する。

まず、複合芸術であるオペラの性質から、台本と舞台と音楽に分けて考える必要があるため、縦軸にその3区分を置き、そして横軸を笑いの質を区分するものとして設定する。そして、この横軸となる笑いの質の区分を、文化、時代、あるいは作品それ自体の“文脈”、鑑賞者を空気のように取り巻く“場”、を意味する「コンテキスト」という考え方によって3つに分ける。

第1番目を、「コンテキストがない」か、或いは、あっても「コンテキストがあることをほとんど感じないで笑うことができるもの」を置く。これはどの時代でも国でも同じく存在し、おかしみを感じさせることになる卑俗とされる言葉やエロティックな仕草など、どちらかといえば肉体から生じる直接的な「笑い」を内包することになる。

2番目を「作品内におけるコンテキストを必要とする笑い」とする。これは、作品という“場”を知らなければ笑えない種類の「笑い」であり、作品内部における行動の矛盾や、場違いな言葉遣いや行為、ナンセンス、そして音楽では序曲と作品内部の素材の共通性や、ライトモチーフのような素材の引用があげられよう。つまり、作品内で完結することになる「笑い」を指す。

そして3番目を「作品外コンテキストが必要な笑い」と分ける。ここに分類されるものは、その作品が演じられた時代や地域、ジャンルや同時代の他の作品に関する知識という社会的「文脈」が必要となるもので、その“場”を離れると意味をなさなくなる種の「笑い」である。例えば、一般的に「楽屋オチ」と呼ばれるギャグや、政治や時事ネタに対するあてこすり、他作品のパロディなど、「笑い」が舞台世界を越えて現実世界と結びついて

山田による、喜劇オペラの“笑い”分類試論

	①コンテキストなし (に近い)	②作品内コンテキストあり	③作品外コンテキストあり
台本 (言葉)	複数の共同体、また時代を超えて、ある程度共通となっているもの。卑俗な言葉、語呂合せなど。	言葉等が場違い、不適切に使用され矛盾、勘違いがおこされる。	洒落、社会や、他のジャンル、作品のパロディなど、現実の世界と対応するもの。
舞台 (状況)	同、卑俗な身振り、体の不具の模写など。	場違い、不適切な行為、行動。	同じく、他のジャンル、他の作品のパロディなど。
音楽	擬音など	作品内での引用。	他作品、ジャンルからの引用。

いる点が特徴となる。

つまり、これら横軸で表した3つの分類によって、一般的で多くの人々を相手とする“笑い”から、いわゆる「楽屋オチ」のように、笑い手を選び、限定する“笑い”へと漸次的に深まる様子を表すことができるのである。しかし、もちろん“笑い”が複雑な性格を持つ故に、複数の項目にまたがるもの、そして両義的に解釈できるものが当然存在する。とりわけ注意しなければならないことは、この分類をそれら社会的コンテキスト内からの視点か、外側からの視点から行うのか、分析の立場を設定することであろう。つまりこの論文に即して具体的に述べると、同時代のナポリ人であるのか否かという点である。理想となる座標は、作品を客観視しながらも同時代のナポリ人の視点を併せもつ複眼的視点であるが、どうしても現代日本人という第三者的なものとならざるをえないことをここで先に断っておきたい。

また、分析対象としては極めて複雑、かつ難解にならざるをえない“笑い”を分析の“道具”とするために単純化を押し進めた結果、この分類では「皮肉」、「ユーモア」など、美学の範疇において性質が異なるとされるものまでを同列に扱うことになってしまっている。しかし、“場”の変遷を明らかにすることを目的として、この分類試論は、観客層が何を参照し“笑い”につなげているのかに注目しているという意味で、一定の効果を持ちうるのではないかと考える。

以下、①「コンテキストなし（に近い）笑い」、②「作品内コンテキストの笑い」、③「作品外コンテキストの笑い」という3つの種類の分類をもとに、二つの作品の分析を試みる。

3-2. パイジェッロ作曲《中国の偶像 L'Idolo cinese》(1767)⁽³²⁾

3-2 a. 上演の背景

本論2-2.で詳述したように、1767年春にヌオーヴォ劇場で初演された後、1768年5月に喜劇オペラのジャンルの作品としてはじめて宮廷劇場に持ち込まれた喜劇オペラである。ここより、本作品はそれまでの市民的劇場で上演されていた従来型の喜劇的オペラの良き典型例となるだけでなく、その社会的地位の変化を引き起こした作品として音楽史において大きな位置を占めるのである。

3-2 b. あらすじ

舞台設定：中国のとある場所

登場人物：8人、そして衛兵、神官などの黙役⁽³³⁾

前筋：カム神の司祭トゥペローネの息子リコナッテは、父親の宿敵である君主の娘エルジッラと恋に落ちる。二人は駆け落ちするが、悪巧みに翻弄され、彼はエルジッラに傷を負わせて死なせたと思いこみ、置き去りにする。

第1幕：森をさまようエルジッラの前に、フランス人

アドルフォが召使ピロットラと現れる。アドルフォは恋人であるタートルの王女カメートリのところへ行く途中であったが、エルジッラの味方をするということで一行に加わる。

寺院では、司祭トゥペローネは小姓のジルボとともに、偶像カム神が月から降りてくる祝いの準備をしていた。そこへこのエルジッラ一行が現われる。トゥペローネは彼女に魅了されて、彼女を女司祭に任命し、ピロットラは、偶像にとり違えられてしまう。舞台はトゥペローネの屋敷の中。リコナッテは、父親の決めた結婚相手のカメートリをしゅしぶ出迎えるが、二人に新しい女司祭とその兄と名乗ったアドルフォが紹介されると、4人はその奇遇な出会いに驚き、気を失う。

第2幕：リコナッテとカメートリが結婚をしないよう、アドルフォのたくらみによって、ピロットラはトゥペローネに対し不吉なお告げを受ける。しかし、その際にリコナッテは彼が偽の偶像であることを見抜き、正体を明かすよう脅す。一方、エルジッラはカメートリに対して、一連のいきさつに理解と助言を求めるが、カメートリは誤解し、逆に彼女を侮辱してしまう。そこへ、その侍女のナポリ女パルメテッラが現われ、エウリーナの本物の素性と偽の偶像の正体を暴露すると、本当のことを知ったトゥペローネは怒り出し、大騒ぎとなる。

第3幕：エルジッラとピロットラは死刑判決を受ける。パルメテッラはピロットラとの結婚を引き換えに、二人を逃がす約束をする。おかげで、カメートリとアドルフォは、誤解を解き仲直りをし、一方リコナッテはアドルフォからかつての陰謀を聞き、エルジッラに対する仕打ちを後悔する。その間に、エルジッラとピロットラは屋敷から逃げ出そうとするが取り押さえられる。ここですべてが明らかとなり、リコナッテとエルジッラはよりを戻す。そこへやってきたアドルフォ率いるフランス人部隊がトゥペローネの衛兵隊に襲いかかり、アドルフォ側が勝利する。トゥペローネとジルボは捕らえられるが、実は、トゥペローネもナポリ人ということが明らかになり、3組のカップルの誕生と共に全員はナポリに帰還する。

3-2 c. 分析

それぞれのレベルの“笑い”を考察した結果、本作品において最も大きな喜劇的要素となっているのは、①「コンテキストなし（に近い）」として分類できる「笑い」であった。

これは、地域や言葉を越えて広く効果を持つと考えられる“掛け合い”や、舞台上で演じられる滑稽な肉体の動きをもとにする「笑い」である。以下に例示を試みたのは、ナポリ語を話すナポリ人を相手にするナポリの喜劇オペラにあって、ナポリ人を喜ばせるため不可欠な要素となっていた、ナポリ語を用いたギャグの部分である。第2幕1場や、第1幕5場では、無知でナポリ語しが話

例1：第1幕5場（トゥベローネは、彷徨っていたエルジッラー行を発見し、尋問をはじめめる。）

《エルジッラ》	Vaghi di viaggiar qui giunti siamo.	旅の途中の者です。
《トゥベローネ》	Qual'è il paese della vostra patria?	お国はどちらですか？
《アドルフ》	Parigi.	パリです。
《トゥベローネ》	Siete dunque parmigiani?	すると、パルマのお方ですか？
《エルジッラ》	Francesi.	フランス人です。
《トゥベローネ》	[アドルフへ] E tu mme dice de Parigi?	パリから来たと言っておるぞ？
《アドルフ》	Parigino è lo stesso che francese.	パリ人はフランス人と同じことです。
《トゥベローネ》	Lo sapevamo. (Cancaro è un terrore) [エルジッラを見ながら] Il vostro nome?	そんなことは知っとる。 (なんと不愉快な。) それから、あなたのお名前は？
《エルジッラ》	Eurina.	エウリーナです。
《トゥベローネ》	Aurina? Oh brutto! Lo cangeremo noi, Mi dica: è cerbera?	“おしっこ” ⁽³⁴⁾ だと？ それはなんとひどい！ 私たちはそれを変えてしんぜよう。 それで、あなたは「おドクミ」 ⁽³⁵⁾ か？
《エルジッラ》	Cerbera, come a dir?	どういう意味です？ ⁽³⁶⁾
《トゥベローネ》	Senza marito.	夫はいないのかということじゃ。
《アドルフ》	Celibe lei vuol dir.	それなら「お独身」 ⁽³⁷⁾ と言うんですよ。
《トゥベローネ》	Celebra, e cerbera. Mi pare, ch'è lo stesso, mio Signore.	「おドクミ」も「お独身」も、ワシには 同じに見えるぞよ、そなた。

例2：第2幕2場（トゥベローネは近習のジルボに馬鹿にされて、文句を言っている。）

《トゥベローネ》	Ora veda usseria, puro a la China La semenza de' paggi è amaricante.	この国も同じことだ、中国だって。 小姓にまで馬鹿にされるとは。
----------	---	------------------------------------

さないトゥベローネが、トスカーナ語をナポリ語として解釈することによって引き起こされ、「笑い」が創出されている。

また、肉体的な笑いの要素は、第2幕15場、掟により供え物を食べることでできない神に奉られてしまったピロットラが、神官トゥベローネに飲食を無理強いさせる場面、また第2幕6場、最初神と奉られ、神たるべく大げさな態度を取っていたピロットラは、突然の体調の変化により、もとの一召使としての姿に戻ってしまう場面に大きく表れている。この場面では、神から召使へという価値の転倒という以上に、それが下痢という肉体的な状況、そして「タベタベタ」などのコミカルで、一般的に“下品”（あえて訳出すると、“ぶりぶり”ということになる）とされる擬音語の使用という視聴覚の両面に訴える手段によって、その「笑い」は強調されるのであった。なお、対応する箇所でのフェルマータの使用や、音型の繰り返しによって滑稽さを強調する手法は、1760年代から70年代にパイジェッロが得意としたものであった⁽³⁷⁾。

また、場面設定が中国という異国趣味や、最終場面が墓場という程良い恐怖感、そして世界中どこにでも存在するようなおせっかいなナポリ婦人のパルメテッラによる、女性の立場を世慣れた風情で風刺するアリア（第2幕9場）などは同時代の喜劇オペラの定石となっており、当時としては、ほぼ①「コンテキストなし」で理解されていたと考えられよう。

一方で、②「作品内コンテキスト」が必要なる「笑い」は、ごく限られている。つまり、この作品における“笑い”の仕掛けは、常にピロットラ、トゥベローネ、パル

メテッラといった喜劇役にのみに担わされ、さらに彼らは身分が高いセリア役であるカメートリ、リコナッテと舞台上で交流を持たない⁽³⁸⁾ため、筋としての入り組んだ笑い、つまり劇構造によって引き起こされる種類の「笑い」が十分に引き起こされないのである。

③「作品外コンテキストが必要となる笑い」もまた、限られたタイプが見られるのみである。例えば次の第2幕2場において、トゥベローネは小姓のジルボに悪態をついており、この解釈には当時の召使の態度が悪かったという③「作品外コンテキスト」が必要となる。しかしこれと全く同じ構図は、21世紀の現在も、親子や雇用者と被雇用者の関係に見られるものであり、むしろ①「コンテキストなしの笑い」としても機能することになっている。

一方、“笑い”とは直接関係ない部分において③「作品外コンテキスト」の取り込みが試みられている。これは、パルメテッラが偶像の正体を明らかにしてしまう第2幕フィナーレ（第18場）において、その場にトゥベローネの息子リコナッテがいたため、息子の裏切りであると誤解し怒る場面である。ここで、ロレンツィは、メタステージオの《アルタセルセ》（1730年、ヴェネツィア）⁽³⁹⁾第1幕12場アリア《父でもなければ息子でもない *Non ti son padre, Non mi sei figlio*》⁽⁴⁰⁾から、歌詞をそのまま引用し、その原作の持つ雰囲気や「見立て」している。その効果は、ドラマにとってシリアスな雰囲気を想起させ、充実が図られるだけでなく、原作が判る観客にとっては、他の観客に対する優越感を引きだし、さらには、それまで喜劇的であったトゥベローネにとって、その歌詞が分不相応に真面目であることから、反対に“お

かしみ”を引き起こす効果を持っていたとも推測できるかもしれない。

なお、原作となった《アルタセルセ》は、1730年ヴェネツィアでの初演後、全ヨーロッパの宮廷を一斉風靡したオペラ・セリアである。ナポリでも、この《中国の偶像》初演（1767）までに、サン・カルロ劇場において既に5回の公演が持たれており⁽⁴¹⁾、サン・カルロ劇場でそれら公演を見ることでできた宮廷人にとっては、既に馴染となっていた。パイジェッロもまたこの部分にオペラ・セリア風の音楽を付けているように、台本、舞台、音楽それぞれのレベルで、原作を想起させるよう、そしてパロディと認識できるよう“ネタ”の明示が積極的に行われる。

以上のように、この作品の基本的構造は、17世紀のコンメディア・デッラルテの筋書きと多くの点で共通するものとなっていることが明らかとなり、地域の伝統に則った喜劇であることが確認できたが、しかし「オペラ・セリア」が引用され、取り込まれている点に、ロレンツィの新しい“喜劇”への志向、あるいは新たな“高級”な喜劇オペラへの萌芽をみることができよう。

3-3. パイジェッロ作曲《ソクラテス気取り *Socrate immaginario*》(1775)⁽⁴²⁾

3-3 a. 上演の背景

台本は、セルバンテスの《ドン・キホーテ》(1605、1615)などを下敷きとして、パリのナポリ王国大使館元秘書官であった文人ガリアーニと、台本作家ロレンツィが共作したものである。ヌォーヴォ劇場での5回の上演の後、1775年10月23日(Faustini-Fasini 1940: 65)にポルティチの離宮にてナポリ王臨席のもと上演された。国王の求めによって上演が行われたが、しかしこの作品における“笑い”の仕掛けが、当時の宮廷で寵愛を得ていた古代ギリシャ愛好家にして詩人で理論家のサヴェーリオ・マッティ⁽⁴³⁾へのあてこすりであるとみなされ、その後の上演が禁止されてしまった⁽⁴⁴⁾。後に、作品に変更を加えるという条件の下で1779年12月6日に上演禁止令が解かれ、1780年3月11日(Faustini-Fasini 1940: 65)王家の出席のもと上演されるとすぐさま全ヨーロッパ中に広まり、その受容は今日にまで広がる⁽⁴⁵⁾ことになる。

つまりこの作品は、宮廷を意識して書かれた喜劇オペラであるというだけでなく、場所と地域、さらには時間を越えて受容されることになる“新たな”ナポリの喜劇オペラの代表的作品と位置づけることができるのである。

3-3 b. あらすじ

舞台設定：プーリア州モドゥーニョ Modugno の町とタンマーロの家

登場人物：8人⁽⁴⁶⁾

第1幕（中庭）：裕福な商人タンマーロは、勉強の末に自分がソクラテスの生まれ変わりであると信じ込み、

家族とのあいだにいさかきを起こしている。さらに、すでに恋人のいる娘エミーリアと、弟子にしている床屋のアントーニオを結婚させると言い出すので、さらにこれはひどくなる。そこで、イッポーリトは一芝居うつことを提案するが、エミーリアの口出しにより失敗に終わる。タンマーロは憤り、ソクラテスのように新たな妻を娶ると宣言しチツラを口説きはじめる。

舞台は「アカデミー」に見立てた地下室。タンマーロはギリシャ風の衣装に身を包み、4人の“弟子”たちを教えはじめる。ここでタンマーロは、すべての哲学の基本は音楽と舞踊であるといい、セリア風のアリアを歌い、体操風の踊りを行う。しかし、その途中で隠れていたローザが仲間たちと姿をあらわして、本物のダンスと歌はこうであると言ひだし、ナポリ風のカンツォーネ、情熱的なタランテッラを踊りはじめ、最終的にドタバタの場になってしまう。

第2幕（部屋の中）チツラとラウレッタの輦当のあと、タンマーロも再びローザと激しい口論をおこす。ローザに忠誠を誓っているカランドリーノは、エミーリアとイッポーリトとの結婚を認めることによってすべてうまくいくと助言をする。そこで、エミーリアを両方の男に同時に嫁がせることに決めて退場する。当事者たちはもちろん納得せず、そこでカランドリーノは、前妻にしてエミーリアの母チチーリアの霊に伺いをたてたらどうかと助言をする。さっそくギリシャ風の竖琴を抱えたタンマーロは、カランドリーノに導かれ、「聖なる洞窟」にやってくる。洞窟の中で、ローザ扮するチチーリアの霊は、エミーリアはイッポーリトと、そしてカランドリーノはチツラと結婚するように答え、作戦も成功かに見えたが、今度はチツラがその計画を明かしてしまい、再び失敗となる。

舞台は部屋の中、タンマーロは、この詐欺計画に怒り、すぐにエミーリアをアントーニオと結婚させ、自分もチツラと結婚することを宣言する。しかし、皆は「アテナイの11人」が、タンマーロを音楽と良い趣味を台無しにしたことによって処刑を宣告したという知らせを伝えるため行つたと言ひ訳をする。それを聞いたタンマーロは、ソクラテスに倣って（偽の）毒ニンジンを含み、眠りにつく。

第3幕：タンマーロは音楽で目覚めると、すでに狂気が抜けてしまっている。ついにタンマーロとローザは仲直りができ、ラウレッタはアントーニオにプロポーズし、またカランドリーノもチツラと婚約する。そして、エミーリアとイッポーリトも最終的に結婚が認められ、大団円となる。

3-3 c. 分析

次で述べる分析により、最も重要な笑いの契機は、③「コンテキスト外の笑い」に担わされていることが明らかとなる。

主人公タンマーロが、ソクラテスになりきってしまったという冒頭の設定からも明らかなように、オペラ全体には古代ギリシャの断片的知識がパラフレーズされている。これらが「笑い」として受容されるためには、観客側にもギリシャ時代の知識（具体的にはソクラテスの生涯と哲学理論、音楽理論等）と、それに対する同時代的な評価の知識が前提となり、ようやくそこにパロディとしての③「作品外コンテキストの笑い」が引き起こされる。

さらに古代ギリシャへの執着を示すタンマーロの姿は、作品上演当時、ギリシャ音楽の優位性を声高に主張していたサヴェーリオ・マッティ（1742-95）と、当時のナポリの世論との間におきていたズレという、同時代の③「作品外コンテキスト」が必要になる史実とパレルとなっていることに気付かされる。そして、以下に図示するように、タンマーロ扮するソクラテスとその妻ローザの乱暴ぶりというものは、本物のソクラテスと恐妻で知られるその妻クサンティッペに見立てられているばかりか、同時代人マッティと、その妻で怒りっぽく高飛車と評判であったジュリア・カペーチェ・ピシチェッリとの関係がまた同時に見立てられており（Faustini-Fasini 1940: 64）、ここにタンマーロに対する“笑い”は、同時にソクラテス、マッティの言論、行動に対する“笑い”へとつながる仕掛けとなるのである。

作品における、人物見立て図

古代：ソクラテス＝クサンティッペ

|| ||

劇中：タンマーロ＝ローザ

|| ||

現代：マッティ＝ジュリア・カペーチェ・ピシチェッリ

これを“笑い”として受け取るためには、ソクラテスに関する知識の他に、マッティに関する現実界の情報である③「作品外コンテキスト」もあわせて必要となり、この意味で、受け手を限定することになる「内輪の笑い」＝③「作品外コンテキストの笑い」であったとすることができよう。

しかし、それら“笑い”の契機の基本的構造は、③「作品外コンテキスト」を持たない者にも同じく開かれていることが特徴となる。つまり、ここでの多くの喜劇的な部分は、タンマーロによる舞台の“地”から外れた場違いな行動から起こされる②「作品内コンテキストの笑い」であり、さらにこれが常に①「コンテキストなし（に近い）笑い」と結び付けられることによって、むしろ物語の筋を忠実に読む時代や地域を越えた万人に開かれたものになっているのである。

次頁に例示する第1幕第6場の、無学なアントーニオとタンマーロの会話部分には、単純なことも故意に婉曲に表現したと言われるソクラテスのパロディとして③「作品外コンテキストの笑い」が意図されている。しかし、ここにはタンマーロとアントーニオ両者の世界が違うことから引き起こされる②「作品内コンテキストの笑

い」、そしてアントーニオによる適度に混ぜ込まれた悪口、不条理な言葉という①「コンテキストなし（に近い）笑い」が加味されることにより、重層的な“笑い”の契機が作り出されている。

また、《中国の偶像》で試みられていたオペラ・セリアからの引用も同様に試みられている。

「聖なる洞窟」が舞台となる第2幕10場《今まで誰がこのような恐ろしい洞窟に *Chi tra quest'orride*》において、ローザとイッポーリトは、タンマーロを怖がらせて改心させようと、前妻ローザの霊に扮装して登場し、程よい恐怖感が演出されているが、この場面にはギリシャ古典への回帰を理想としたグルック作曲、カルツァビージ台本《オルフェーオとエウリディーチェ》（1762年、ウィーン）第2幕冒頭、洞窟に入ったオルフェーオが精霊たちに脅される場面《今まで誰がこのような冥府にあって *Chi mai dell'Erebo*》が「見立て」として用いられている。この作品“ネタ”とされた必然性は、ギリシャ神話を基にし、音楽面でもギリシャ的な簡素さが追求された原作と、タンマーロの古代ギリシャ狂という「内面」の関連性によるものだけではない。この作品は、《ソクラテス気取り》が上演される約1年前、1774年11月4日にサン・カルロ劇場で上演されており、観客であった国王はじめとする廷臣たち、ならびにロレンツィとパイジェッロにとって記憶に新しい作品⁽⁴⁷⁾であったためでもあろう。

4. 結び：“笑い”の充実、そして“高級化”路線の到着点？

以上、二つの喜劇オペラを精査することによって、ナポリの喜劇オペラは、1760年代後半から1770年代にかけて、従来のブッフォ、セリアという垣根が取り払われはじめ、一つの作品としてよりまとまりのあるものへと変容していったことが浮かび上がってきた。

つまり、《中国の英雄》（1767）において、ブッフォ役、セリア役の両者の交流は、主に幕のフィナーレに限られ、劇中の「笑い」もほぼすべてブッファ役に任されていたのに対し、《ソクラテス気取り》（1775）では、両者は物語の冒頭からほぼ完全に同じ場を共有するに至り、セリア役、ブッファ役の双方には同じく「笑い」の契機が与えられ、「全体として楽しい」喜劇が追求されたと指摘するのである。

後者にも相変わらず大阪弁のようなナポリ語の使用などの点で伝統的な喜劇の手法が用いられているものの、《中国の偶像》において最も重要な手段となっていた、とりわけ卑俗な言葉による「笑い」という①「コンテキストなしの笑い」の要素がほぼすべて姿を消していることが明らかとなった。

また、今回筆者が新たに創案した“笑い”の分類によって、前者《中国の英雄》における“笑い”はある程度作品内で完結していたのに対し、後者の作品では、グルックのオペラやギリシャ文学、政治家の私生活といった作品外の事柄を参照する③「作品外コンテキスト笑い」が

例3：第1幕6場（タンマーロは、弟子のプラトンと仕立てあげた無学なアントーニオに教育を始める）

《タンマーロ》	Siedi, Platone, e allunga Le orecchie al mio parlar.	プラトンよ、座りなさい。そして 私の言葉に、耳を傾けて聞きなさい。
《アントーニオ》	Deponi pure.	へえ、できるもんなら。
《タンマーロ》	Dimmi: chi sono i cittadini?	では言いなさい。市民とは一体誰なのか？
《アントーニオ》	Puorce.	豚でさあ。
《タンマーロ》	Io non parlo di quelli di Sorrento: Degli uomini ti parlo.	私は、ソッレントの奴らのことを言っているのではなく 市民について、お前に話しているのだ。
《アントーニオ》	Scusami: io non capii le tue favelle.	すみません。あんたの言葉が分かんねえで。
《タンマーロ》	La patria come vive?	では、国はどのように存続するのかね？
《アントーニオ》	Co le zelle.	ペテンでさあ。
《タンマーロ》	Non dico questo, diavolo!	そんなことを言っているのではない、この間抜け！
《アントーニオ》	Ma oggi, per lo più, nella mia patria Così si scampolea, facenno macchie!	だけど今どき、たいてい、俺の国じゃ こんな風に訳分かんなくなりながらも、 なんとかやっつけていけるんでさあ。
《タンマーロ》	Non dico questo!	そんなことは言っておらん！
《アントーニオ》	Ma si tu mme 'mbruoglie Co st'argomiente tuoje, Parlame, senz'addimmannarme niente.	だけど、あんたのその言葉は、 俺を混乱させんだよ。
《タンマーロ》	Sempre domanda Socrate sapiente. Ma parlerò più trito. I cittadini Son figli della patria; e questa vive Ne' figli delli figli Nati dai figli delli figli suoi.	俺には何も聞かず、ただ話して下せえ。 常にソクラテスは知を問うておるのだ。 では、もっと分かりやすく言うことにしよう。 市民は祖国の息子たちである。そして、 祖国は子供たちの子供の中で生きているのである。 そしてその子供たちは、 祖国自身の子供の子供から生まれたものである。
	Io sono cittadino, Ergo devo alla patria i figli miei, Io per lei vivo: e per me viva lei.	では考えよ、私は市民だ。 故に、わが子孫は祖国のおかげである 私は祖国のために生きるのである。 そして祖国は私のために生きんことを。
《アントーニオ》	Viva, Socrate, viva; io non capisco Quel che dici; ma so che dici bene.	すごいぞ、ソクラテス万歳。俺は全く 分かんねえけど、うまくしゃべってんのは分かんぞ。

例4：《ソクラテス気取り》第2幕10場⁽⁴⁸⁾

（「聖なる洞窟」でタンマーロが精霊「ダエモン」らに嚇されている。）

《合唱》 Chi tra quest' orride
Caverne orribili
Con greca musica,
Che strappa l'anima,
Ci empie di spasimo
Dal capo al piè?
今まで誰が、ギリシャの音楽でもって
魂を引き抜き、頭から爪先まで
私たちを苦痛で満たす恐ろしい洞窟に
来たことがあるうか？

《オルフェオとエウリディーチェ》(1762) 第2幕冒頭

（地獄に下ったオルフェオが復讐の女神「フリアエ」によって脅される。）

《合唱》 Chi mai dell' Erebo
Frà le caligini,
Sull'orme d'Ercole
E di Piritoo
Conduce il piè?

今まで誰が、濃霧に閉ざされた
冥府にあって、ヘラクレス⁽⁴⁹⁾とピリトゥス⁽⁵⁰⁾の
足跡なしにその足を進めることができようか？

用いられると同時に、その「笑い」は再び単純な①「コンテキストなし（に近い）笑い」などと巧妙に結びつけられることによって、多層的な「笑い」が獲得されると指摘するに至るのである。

つまり、この喜劇オペラの宮廷入りに際して、伝統的な喜劇性に支えられた「笑い」の性質の重心が移り変わったというだけでなく、複数の分類にまたがった「笑い」が重視されてきたことを明らかにしたのである。

私は、この変容の結果として、高い教養を持った貴族階層にも、市民階層にも、さらには同時代のナポリ人以外を含む、幅広い観客層へとアピールすることが可能になったと仮説を立て、18世紀後半に見られるナポリ発

の喜劇オペラの流行の「仕掛け」を探っている。料理とは、五味が複雑に混ざり合い、奥行きが感じられるようになってはじめて「おいしい」と言われるように、笑いもまた、多面的な捉え方ができるに従い、豊かな笑いになるのではないだろうか。つまり、《ソクラテス気取り》に見られる傾向は、笑いをとるテクニックが向上し、洗練されてきたことの印となると考えるのである。

このような喜劇オペラの「作品」指向は、1770年以降ますます高まってゆくが、それは1779年に、ロレンツイが王立の喜劇専用劇場フォンド劇場の柿落とし作品で目指した、悲劇と喜劇を融合した新しいタイプの喜劇オペラ⁽⁵¹⁾において、新たなフェーズを迎えるに至る⁽⁵²⁾。

以上のような、喜劇オペラを軸とした歴史観は、例えば「ステレオタイプ化された二分法」を壊し、「悲劇の中に喜劇を、喜劇の中に悲劇を見ようとするのがモーツァルトの真骨頂」(岡田 2001: 58) とするような今日の一般的なオペラ史観について、モーツァルトもまた、ナポリにおける喜劇オペラのジャンルとしての潮流に与したうちの一人であるという、逆の見地からの新たな視点を提示しうることになる。

後年、1780～90年代になると、ナポリ発の喜劇的オペラは海外でも大ヒットを得、国際的に受け入れられるようになるが、1790年代になると、ナポリの喜劇オペラの出発点であり、そしてナポリ市民の趣味の表出の場であったフィオレンティーニ劇場は事実上の宮廷劇場の傘下に入ることになってしまう⁽⁵³⁾。このような経営面での変化のなか、もともと反権力的な“笑い”をもっていたナポリの喜劇オペラはいつのまにかその牙が抜きとられ、“体制側”の娯楽へと化していくのであった。

私は、このようなジャンルとしての推移に、オペラ以外の芸能、さらに広く各種文化事象の栄枯盛衰に通じる「文化の公式」をみるのである。

注(1) 今日における喜劇オペラの一般的呼称。しかし、当時は“コンメーディア・ペル・ミュージカ”、“コンメーディア・イン・ミュージカ”、“ドランマ・ジョコーソ”などの異なるカテゴリー名が、それぞれ上演された“場”(上演劇場の社会的階層)に応じて使い分けがなされていた(山田 2001)。このため、本論文ではより中立的な“喜劇オペラ”の用語を主に用いている。また、オペラ・セリアの幕間に演じられたインテルメッツォも、同じく“喜劇オペラ”との訳出が可能となるが、インテルメッツォと、通常3幕から構成される喜劇オペラ“コンメーディア・ペル・ミュージカ”は別系統のジャンルであるため、本論文では、後者の3幕の喜劇オペラの系統上にあるものに限りこの用語を用いることとする。

(2) 現存する18世紀ナポリで上演された喜劇オペラの出版台本は1000点近くに上るが、1750年までに作曲された喜劇オペラの現存楽譜はごくわずかであり、音楽面からの研究が困難となっている。一方18世紀後半の楽譜については、ピッチェニ、パイジェッロ、チマローザ、フィオラヴァンティらの喜劇オペラの大部分が現存し、今度は反対に資料が多すぎるという理由で十分な研究が行われていないのが現状である。

(3) 1651年モンテヴェルディの《ボッペーアの戴冠》が定説とされてきたが(Croce 1889: 91)、その後1652年12月《アラゴンのアマゾネス》(Bossarelli 1967: vol. 2, 294)、1650年10月カヴァッリの《デイド》(Pironti 1994: vol. 12, 169)、1640年ナポリ副王宮殿、《ポルトガルの女王聖エリザベッタ》(作曲不詳)(戸口 1995: 123)とする説が出されている。

(4) 1618年に建設されたナポリ最古の民間劇場。当初スペイン風、ナポリ風演劇が上演されていたが、1709年からは喜劇オペラの専門上演施設となる。客席は全部で22の階敷と6の廊下階敷、平土間の16列、

各16席の256席があった。1779年に拡張され、“高級化”路線がとられた。拙稿(山田 2005 a)では、1790年代になるとすでに王立サン・カルロ劇場の支配人によって経営されていたことが実証されている。

(5) 1724年10月15日、オレーフィチェ作曲、サッドゥマーネ台本の《他人の空似 *Lo Simmele*》によって柿落としがなされた喜劇専門劇場。5層、各層13階敷、平土間は400 m²で、全体で1000人近い観客の収容が可能であった。

(6) 1724年5月15日、ヴィンチ作曲、台本作者不詳の《貞節な妻 *La Mogliere fedele*》によって開場。1767年まで主にナポリ語によって書かれた喜劇オペラ、喜劇演劇が上演された。

(7) これら民間劇場についての研究は、1920年から40年代にかけてクロウチェ(Croce 1889-91)、スケリッロ(Scherillo 1883)をはじめとして、ディ＝ジャコモ、プロタ＝ジュルレーオ、ファウスティーニ＝ファジーニといった郷土史・音楽研究家らによって行われた一連の著作によって発表されてきたが、視点や情報の偏向性、正確さといった面からすると十分なものではなかった。そのような状況の中、1987年にパリー音楽院教授(現在)ファブリス Dinko Fabris氏と、指揮者フローリオ Antonio Florio氏がナポリに設立した古楽オーケストラ“カッペッラ・デッラ・ピエタ・デイ・トゥルキーニ Cappella della Pietà dei Turchini、ならびに同名の古楽研究所(1796年設立)による演奏・研究・教育の総合的活動をきっかけとして、イタリア、ならびに各国の音楽学・劇場史研究におけるナポリの劇場研究の重要性、ならびに必要な実証研究の不在が広く認識されるに至り、近年急速に研究対象としての注目が高まった。

このような研究状況にあって、主に研究対象とされているのは、公文書館に資料が残る王立劇場サン・カルロ劇場、フォンド劇場に関する研究であり、民間劇場の資料研究についてはいまだ、デ＝フィリッピス(De Filippis-Mangini 1967)の一般書以降、18世紀前半期までのフィオレンティーニ劇場とヌオーヴォ劇場を対象としたコッティチェッリ、マイオーネ(Cotticelli-Maione 1996)、ならびに1770年前後のヌオーヴォ劇場の興行システムを明らかにした筆者による史料研究((山田…) 2004 b, 2004 c, 2005 b)があげられるのみにすぎない。

(8) この時期の喜劇オペラの潮流についてはとりわけ、Greco (1981: LXXXII-LXXXVI, XCVIII-CIV) に詳しい。

(9) 拙稿(山田 2002 a)において、出版台本のレパートリ調査を行い、その傾向を実証している。

(10) ゴルドーニは、1750年代の一連の喜劇において、従来の身分制に基づいた役付け(貴族にセリア役、平民に喜劇役)を改め、貴族に喜劇役を、平民には反対にセリア役を与える試みを行った。その結果、劇として柔軟な人物の扱いが可能となり、それ以降の喜劇の発展と充実に大きな影響を与えることとなった。(Polzonetti 2003: 108-115)

(11) 多くの場合、ナポリの台本作家はパトロンとなって

- いた貴族などからこれらの新しい潮流を知ることができた。
- (12) ナポリ出身やナポリ音楽院出身でなくても、一般的に“ナポリ楽派”と呼称される場合がある。このような定義をめぐる問題については、拙稿（山田 2002 b）で提起した分類法を参照のこと。
- (13) 民間劇場と宮廷劇場での給与水準は、作曲家の場合、歌手の賃金にみられる約 10 倍程度の格差はなく、約 1 倍から 3 倍程度であった。しかし、社会的地位が高く、より高給が支給される“海外”の宮廷劇場で働くチャンスを得ることもできた宮廷劇場での仕事を優先したのが一般的である。（山田 2004 c; 2005 b）
- (14) オーストリアのマリア＝テレジアはナポリ王に二人の娘マリア＝ジュゼッパ（当時 16 歳）、マリア＝カロリーナ（当時 15 歳）を薦めた。ナポリ王は姉のジュゼッパを選び、1767 年 9 月 7 日ウィーンにて結婚パーティーを行った。しかし、すぐ後に見舞われた彼女の死により、オーストリア政府は妹のカロリーナを推薦し、1768 年 4 月 7 日ウィーンにてその結婚式が行われた。（Prota-Giurleo 1952: 128; Polzonetti 2003: 36-40）
- (15) Gennaro Blanchi. 記録に残る限り、1764 年から 1776 年ごろまでヌオーヴォ劇場支配人を務めた。筆者は、当時の劇場経営者としては異例の活動暦の長さから、1809 年から 34 年までサン・カルロ劇場の支配人としてドニゼッティ、ロッシーニらを一流作曲家へと導くなど才能を発揮したバルバイヤ Domenico Barbaja (1778 頃ミラノ-1841 ボジエリボ) に匹敵する敏腕興行師であったと考え、下記の研究助成を受け、目下研究を進めている。2004-5 年度：文部科学省科学研究費（特別研究員奨励費）「18 世紀中期から後期にかけてのナポリの喜劇的オペラの変容」。なお、彼がプロデュースした作品群の特定については（山田 2004 b）、民間劇場の運営システムの詳細については、（山田 2004 c; 2005 b）。
- (16) Bernardo Tanucci (1698 スティア-1793 ナポリ) イタリアの政治家。ピサ大学を卒業の後、1725 年よりトスカーナ地方において法務に携わる。後、スペイン王子バルマ公のカルロのひきたてにより、ナポリ王国に仕官。カルロ 3 世のもとで 1752 年法務大臣、1754 年外務大臣、後に首相。侯爵。1760 年よりナポリの諸劇場監督官。民間劇場の風紀取締りのためヌオーヴォ劇場に出席していたが、そこで大変気に入る宮廷への導入を図った。
- (17) パイジェッロ作曲、ロレンツィ台本。初演は 1767 年春（復活祭の後）、ナポリ・ヌオーヴォ劇場。
- (18) Faustini-Fasini (1940: 2) は、宮廷に持ち込まれた日を 1767 年 4 月 6 日としているが誤り。Pascuzzi (1995: 29) によって初めて正確な日程が同定された。
- (19) 王妃マリア＝カロリーナは、啓蒙主義的な新しい考え方の持ち主であったといわれる。彼女と、ピッチンニの新しい趣向の喜劇オペラ《アメリカのナポリ人》(1768) の上演の裏にフリーメーソンの関係があったことを Polzonetti (2003: 36-40, 69) は報告しているが、まさに王妃の登場は喜劇オペラの宮廷への導入に大きな影響を与えることとなった。
- (20) 通常、その年の劇場シーズン（復活祭から翌年 2 月の謝肉祭最終日までが一年のシーズンとなり、その期間中には 4 作の喜劇オペラ、4 作の喜劇演劇が上演される）にナポリの民間劇場で上演されたオペラ、ならびに即興喜劇が宮廷劇場に持ち込まれた。
- (21) カゼルタ宮では、次の喜劇オペラが上演されている。
1768 年謝肉祭最終日 (Faustini-Fasini 1940: 28)、パイジェッロ、ロレンツィ《抜け目ない間抜け男 *Il Furbo malaccorto*》; 70 年謝肉祭、72 年 2 月 2 日、2 月 16 日、3 月 1 日 (Pascuzzi 1995: 46, 56) パイジェッロ、ミリロツティ《寛大なアラブ人 *L'Arabo cortese*》; 72 年 1 月 23 日 (Pascuzzi 1995: 56)、ピッチンニ、台本不詳《女海賊 *La Corsara*》; 72 年 1 月 28 日 (Pascuzzi 1995: 56) ピッチンニ、台本不詳《ひょうきんな女 *La Donna di bell'umore*》; 73 年 1 月 22 日ほか数日 (Pascuzzi 1995: 60) パイジェッロ、ロレンツィ《愉快な恋人たち *Gli Amanti comici*》; 74 年 11 月 24 日、12 月 3 日 (Pascuzzi 1995: 64) パイジェッロ、ゴルドーニ《がっかりしたおっちょこちょい *Credulo deluso*》など。
またボルティチ離宮では、次の上演が行われている。1773 年 5 月 27 日、6 月 6 日 (Faustini-Fasini 1940: 50) パイジェッロ、ロレンツィ《太鼓 *Il Tamburo*》; 1775 年 10 月 23 日 (Faustini-Fasini 1940: 65) パイジェッロ、ロレンツィ《なりきりソクラテス *Il Socrate immaginario*》。
- (22) 《Gazetta Universale》1776 年 7 月 2 日記録より。（Faustini-Fasini 1940: 74）
- (23) この歴史的事件の背景には、フェルディナンド王とヌオーヴォ劇場に出演していたある女性歌手との個人的関係があったと、現在の新ヌオーヴォ劇場館長 Igina Di Napoli 女史にうかがった。ヌオーヴォ劇場正面側の路地にある建物（現百貨店リナシェンテ）裏手には秘密の扉があり、二人は人目につくことなく密会ができたという。
- (24) 1768 年 5 月 13-18 日の 6 日間にカゼルタ宮で上演された《中国の英雄》に出演した 8 人の歌手（ジュゼッペ・カザッチャ、ニコラ・グリマルディ、ニコレッタ・モントルシ、デリア・パガーノ、グラツィア・ダニエッロ、アントーニオ・カザッチャ、アンジェラ・テッラッチアーノ、フィリッポ・カザッチャ）のために、宮廷は出演料として合計 52 ドゥカーティ（約 26 万円）、衣装代等費用としてさらに一人 4 ドゥカーティ（約 2 万円）を支給している。8 人の歌手は、それぞれランクに応じた給与であったと推測されるものの、一人一晚の出演料の平均出演料は約 1 ドゥカート（約 5000 円）に衣装代を加えたものでしかなかった。（Pascuzzi 1995: 28-9）
なお、1770 年における 1 ドゥカート（以下 D と略記）は、2004 年の日本円に換算して 5000 円程度であることを Demarco (1991) と Mantovani (2000) の経済史研究を基にすることにより算出している。詳細は拙稿（山田 2004 c; 2005 b）。
- (25) 上記の宮廷における引越し公演に出演していた第 1 ソプラノ歌手モントルシの 1770 年ヌオーヴォ劇場における年俸は、月給 D10（約 5 万円）を含めて年額 D380（約 190 万円）、同じく第 1 バス・ブッフオ

歌手のアントーニオ・カザッチャの年俸はD220 (110万円程度)であり、これを年間4作品、計100公演に出演していたと仮定して計算するならば、一晚モントルシの場合で出演料D2.6 (約1万3000円)、カザッチャの場合D2.2 (約1万1000円)である。(山田 2004 c; 2005 b) つまり、当初のカゼルタ宮での出演料と通常の民間劇場での給与水準はほぼ同一であったと考えることができる。

- (26) 1772年1月22日から3月3日の間に、サン・カルロ劇場一座、フィオレンティーニ劇場一座、ヌオーヴォ劇場一座によって17の公演が行われている。そのうち、興行師ドルツィテッリ率いるフォレンティーニ劇場一座が行った喜劇オペラの5夜に対する出演料は、1768年期の謝肉祭シーズンにカゼルタ宮で出演したほぼ同一歌手陣8人の歌手に対し、合計D354 (約177万円)であった。つまり、本論注24であげた1768年段階の報酬と比べると、単純に比較するだけで7倍近くの高い水準に引き上げられていることが分かる。詳細な数字については、Pascuzzi (1995: 52-6)。なお、この数字は、同時期に出演していたサン・カルロ劇場一座所属歌手の出演料の約半分程度の給与水準であるが、通常両者の間には10倍程度の給与水準格差があったことを鑑みると、極めて例外的な高給であったといえる。
- (27) Giambattista Lorenzi (1721-1807) ナポリ出身の台本作家で、1768年にナポリ王立即興劇場の監督に任命される。喜劇を中心とする30本ほどのオペラ用台本は、奇想に富み人気を誇ったが、とりわけ自然描写の点において、「ナポリのアリストファネス」(Scherillo 1888: 255)と言われるほど高い評価を得ていた。
- (28) Giovanni Paisiello (1740-1816) ターラント近郊出身の作曲家。ナポリの音楽院の一つ、サントノーリオ音楽院に学び、1776年から84年までロシアのエカテリーナ女王の宮廷で宮廷楽長として活躍する。後、ナポリ王室礼拝堂楽長を経て、フランス革命後1802年から4年まではナポレオンに招かれフランスで活躍した。しかし、ナポリのナポレオン支配下の時代が終わると、ナポリ旧王から不興をかい、すべての職を解かれた。生涯に約80作品のオペラを作曲し、モーツァルトはじめ、同時代の作曲家などに多くの影響を与えた。
- (29) 不幸な結末で終わる物語が悲劇であり、幸福に終われば喜劇だという単純な構造的区別が重視されていた。
- (30) Andrea Perrucci (1651-1704) シチリア出身、ナポリで活躍した著作家、台本作家、演出家。ナポリの宮廷劇場で活躍していたフェービ・アルモニチ一座の台本作家として各方言による劇場作品などを書く。ナポリ没。
- (31) 1. 内面(魂)の悪徳。自惚れ者をからかう。強欲。酔っ払いや、ソフォクレスが導入した、つまばや啞で好色の男といったような肉体の悪徳。2. 模倣。せむし、びっこ、ある種の声や肉体の欠陥の模倣。か細い声、しわがれ声、鼻声、のど声、あるいは、間違った言葉の発音、言葉の取り違え。3. 類似。例えばフランス人、ドイツ人、トルコ人、スペイン

人、または気違い、酔っ払いなどに似せ、なりすますこと。4. 軽蔑やさげすみ。口をひきつらせたり、口を開きながら舌を出すこと。意味のない笑い、はしゃぎ回ること、口笛を吹くこと、過度、あるいは下品に泣くこと。5. 不誠実で淫らな言葉。6. 召使や道化師にだけにふさわしい、他人を侮辱する悪口。7. 農民風、召使風などの話し方。

- (32) 初演台本が現存しないため、ロレンツィ全集 (Lorenzi 1806-20) vol. 1 (1806: 193-272) 収録の台本を用いた。Ghislanzoni (1969: 28-9)、Faustini-Fasini (1940: 25) などの先行研究のほか、1992年、ナポリ王宮内劇場での上演台本には作品の上演の背景が、そしてPascuzzi (1995: 27-34) には、史料研究に立脚したカゼルタ劇場への導入の経緯が論じられている。
- (33) 配役名、初演歌手を記す。Tuberone (Giuseppe Casaccia); Ergilla (Nicoletta Montorsi); Liconatte (Nicolò Grimaldi); Kametri (Delia Pagano); Adolfo (Grazia D'Aniello); Pilottola (Antonio Casaccia); Gilbo (Emanuele di Nardo); Parmetella (Angiola Terracciani)
- (34) 「尿」の意味を持つ「ウリーナ Urina」と、エルジッラが語る偽名「エウリーナ Eurina」を取り違えている。
- (35) トゥベローネの用いるナポリ語 Cerbera は、正しくは Celebra であることから誤解が起こされる。なお、トスカナ語で対応する言葉はチェリーベ Celibe。
- (36) トスカナ語を話すエルジッラは、ナポリ語を理解できない。
- (37) ナポリ音楽院に所蔵されるパイジェッロの初期喜劇オペラについては、まだ本格的に研究されていない。筆者は、以下の研究助成 (2003年度: 財団法人・花王芸術・科学財団 第13回芸術文化部門・音楽研究助成「1755年から1775年期に見られる、ナポリの音楽喜劇の構造の変化についての研究」) を受けることで、とりわけ1760-70年代に作曲された喜劇オペラの楽譜の調査を行い、目下彼の初期喜劇オペラの音楽面における“笑い”の工夫について分析を行っている。その成果の一部は、(山田 2004 d)。
- (38) 両役が同時に舞台上に登場するのは、わずか第1幕13場、第3幕最終場面程度である。
- (39) 1767年までに、ナポリのサン・カルロ劇場においてすでに5回の《アルタセルセ》の上演が行われている。1738年 (ヴィンチ、レーオ共作)、1743年 (ヴィンチ、マンナ共作)、1749年 (ベレス作曲)、1760年 (ハッセ作曲)、1762年 (ハッセ作曲) まだ同年1768年11月4日にも、ピッチンニの音楽によって上演が行われている。
- (40) 陰謀により、アルタバーノの息子のアルバーチェの部屋で凶器が見つかり、息子の裏切りと考える。
- (41) メタステージ台本《アルタセルセ》の上演は以下の通り。1738年 (ヴィンチ、レーオ共作)、1743年11月4日 (ヴィンチ、マンナ共作)、1749年1月20日 (ベレス作曲)、1760年1月20日 (ハッセ作曲)、1762年夏 (ハッセ作曲)。また、《中国の偶像》が宮廷で上演されたのと同様、1768年11月4日にもピッチンニの音楽によって上演されている。

- (42) ローマ音楽院所蔵の初演時台本（所蔵：I-Rsc, Carvalhaes 14332）を主に用いる。また必要に応じ、ロレンツイ全集（1806-1820）収録台本、ならびに復刻、校訂版（Galliani 1943/ 1775）を参照した。
- なお、この作品の受容的、歴史的側面は、Scherillo（1916: 396-443）、Della Corte（1922: 52）、Faustini-Fasini（1940: 64-7）、De Paoli（1958）、Monaco（1968: 89-129）、Ghislanzoni（1969: 34-44）、Gallarati（1984: 149-151）、Pascuzzi（1995: 75-8）などにおいて既に論じられている。
- (43) Saverio Mattei（1742-1795）ナポリ大学のギリシャ、ヘブライ語教授でもあった。
- (44) 中止後の興行事情について Pascuzzi（1995: 75）が調査を行っている。女史の報告によると、この公演の中止によってヌォーヴォ劇場支配人ブランキは予想収益の D1129（約 565 万円）を失ったほかに、20 日にわたって劇場が使用できなかったことに対する損失を蒙った。これに対し、劇場委員会は D450（約 225 万円）の補償を提案したが、国王は、この台本の公演を許可した劇場管理委員会側に非を認め、損失の全額に対する補填がなされたとのことである。
- (45) 以下にあげる 2 種類の音源の入手が可能であること、さらに、2005/6 年ナポリ、サン・カルロ劇場のオペラ・シーズンで上演が予定されており、今日なお受容が行われているといえよう。
- 〔音源〕Paisiello, *Il Socrate immaginario*; Franco Caracciolo, cond.; RAI Napoli, orc. (Voce-82; LP, rec. 1961); Giovanni Di Stefano, cond.; Orchestra Sinfonica di Savona. (Bongiovanni; CD, rec. 1998; pub. 2001)
- (46) 本論文注 24 を参照。
- (47) パイジエッロとロレンツイは、1774 年のナポリ王宮での《オルフェーオ》の上演に際して、1 幕物の音楽喜劇《神々の娯楽 *Il Divertimento de' numi*》作曲していることから、彼らは確実にこのグルックの《オルフェーオ》を知っていたと考えられる。
- (48) 台本に明記される場面設定は、「恐ろしい洞窟」であるが、《オルフェーオ》の方の台本に明記された場面設定もまた、「コキユトス川（冥府を流れるアケロン川の支流）そばの恐ろしい洞穴」である。ここから、舞台面においても③「作品外コンテキスト」を必要とする、パロディが意図されていたことが裏付けられる。
- (49) ギリシャ神話中最大の英雄。ゼウスとアルクメネとの子。怪力の持ち主で諸国を遍歴する。
- (50) テッサリア王で、アッティッカの英雄テーセウスの友。
- (51) 1779 夏、ナポリ・フォンド劇場：ロレンツイ台本、チマローザ作曲 コンメーディア・ベル・ムージカ《不信心な信奉者 *L'Infedeltà fedele*》。序文には新たな趣向を目指して作られたことが記されているように（前書きの抄訳は、山田 2005 a）舞台は神殿、女神の登場、自殺未遂、悪人の司祭が生け贄にされるなど、オペラ・セリアに近い題材が取り入れられている。
- (52) グレコ（Greco 1981: CV）は、宮廷喜劇劇場で活躍していた一座は従来の民間喜劇劇場一座に比べてより豊かなものになっていったと、その喜劇オペラの質的な変化について触れている。

- (53) これまで、1780 年代以降のフィオレンティーニ劇場の支配人はこれまで全く知られていなかったが、筆者は、ナポリ銀行文書館での調査によって、1790 年代前半にサン・カルロ劇場支配人であったジュゼッペ・コレッタが、覆面でフィオレンティーニ劇場の支配人を務めていたことを明らかにした。この歴史的な位置づけ、そして体制側となっていた喜劇オペラの道程、そしてそこにみられるジャンルとしての「変容モデル」については（山田 2005 a）を参照のこと。

参考文献

- AA. VV. (ed.) Paologiovanni Maione. 2001. *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e VIII secolo*. Napoli: Editoriale Scientifica.
- AA. VV. (ed.) Alessandro Lattanzi, Paologiovanni Maione. 2002. *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Napoli: Editoriale Scientifica.
- Cotticelli, Francesco, Paologiovanni Maione. 1999. *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli; Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*. Milano: Ricordi
- Croce, Benedetto. 1889-91. *I teatri di Napoli*. 5th edn. 1966, rep. Milano: Adelphi Edizioni, 1992.
- Battisti, E. 1960, "Per una indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del settecento," *Letteratura*, Roma, n. 8 (1960): 120-1.
- Bossarelli, Andrea Mondolfi. 1967. "Ancora intorno al codice napoletano della 'Incoronazione di Poppea'," *Rivista Italiana Musicale* (1967)
- Degrada, Francesco. 1977. "L'opera napoletana," in *Storia dell'opera*. 3 vols. ed. Guglielmo Barblan, Alberto Basso. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese. vol.1-1 (1977): 237-332.
- Di Giacomo, Salvatore. 1891. *Il San Carlino*. 6th edn., Milano, 1935.
- De Paoli, Domenico. 1958. *Il "Socrate immaginario" e L'abate Ferdinando Galiani*. Urbino: Istituto Statale d'Arte d'Urbino.
- Della Corte, Andrea. 1922. *Paisiello con una tavola tematica*. Torino: Fratelli Bocca Editori.
- Fabris, Dinko. 1999. *Naples: City of Celebrations from the 14th to the 19th Centuries*. Paris: Opus 111.
- Fabris, Dinko. 2004. "Statira di Cavalli e Busenello da Venezia a Napoli" in Concert Program for *La Statira Principessa di Persia di Cavalli*. Napoli; San Carlo Opera, 2004 Feb.
- Faustini-Fasini, Eugenio. 1940. *Opere teatrali Oratori e Cantate di Giovanni Paisiello (1764-1808)*. Bari: Raterza & Figli.
- Galliani, Ferdinando. 1943/ 1775. *Socrate immaginario; opera buffa napoletana. Posta in versi da G.B. Lorenzi, per la musica di G. Paisiello. (1775)*, ed. Massimo Rago. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Galliani, Ferdinando. 1881. *Correspondance inédite*. in 2 vols. Paris.
- Gallarati, Paolo. 1983. *Musica e maschera; il libretto italiano del settecento*. Torino: Edizioni di Torino.

- Greco, Franco Carmelo. 1981. *Teatro Napoletano del '700; Intelletuali e città fra Scrittura e Pratica della scena*. Napoli: Libreria Tulio Pironti.
- Lorenzi, Giambattista. 1806-20. *Opera teatrale*. in 4 vols. Napoli: Stamperia Flautina.
- Metastasio, Pietro. 1730. *Artaserse*. in, ed. Anna Laura Bellina, *Pietro Metastasio; Dramma per musica*. vol. 1. Venezia: Marsilio Editori, 2002: 507-582.
- Monaco, Vanda. 1968. *G.B. Lorenzi e la commedia per musica*. Napoli: Arturo Bersio Editore.
- Pascuzzi, Antonella. 1995. *Feste e spettacoli di corte nella Caserta del Settecento*. Firenze: Firenze Libri.
- Perrucci, Anderea. 1699. *Dell' arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso*, 1699. Modern edn., ed. A. G. Bragaglia, Firenze: Sansoni antiquariato, 1961.
- Pironti, Alberto. 1994. “ナポリ”の項、『ニューグローブ世界音楽大事典』(1994、平凡社) vol. 12
- Polzonetti, Pierpaolo. 2003. *Opera Buffa and The American Revolution*. Ph. D. Diss., Cornell University.
- Robinson, Michael. 1972. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Clarendon Press.
- Robinson, Michael. 1991. *Giovanni Paisiello: A Thematic Catalogue of His Music*. vol. 1. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Sartori, Claudio. 1990-7. *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. 7 vols. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori.
- Scherillo, Michele. 1916. *L' opera buffa napoletana durante il settecento*. Roma: Remo Sandron Editore, 2nd edn.
- アリストテレス 1997 『詩学』松本仁助、岡道男訳 東京：岩波書店。
- ジャントゥルコ、キャロリン 1996 「ナポリ：エンタテインメントの都市」石川陽一訳、G. J. ビューロー編『西洋の音楽と社会 4 爛熟した貴族社会とオペラ』関根敏子監訳 東京：音楽之友社、1996: 99-135. Carolyn Gianturco, “Napoli,” in *Man & Music; The Late Baroque Era from the 1680s to 1740*. ed. George J. Buelow. London: The Macmillan Press Limited, 1993.
- ベルクソン、アンリ 1976 『笑い』林達夫訳 東京：岩波書店。(原書は1900年に出版。)
- リッサン、ダヴィッド 2000 『オッフェンバック；音楽における笑い』高橋英郎、東多鶴恵訳 東京：音楽之友社。[David Rissin, *Offenbach ou le rire en musique*. Paris: Fayard, 1980]
- 岡田暁生 2001 『オペラの運命；一九世紀を魅了した「一夜の夢」』 東京：岩波書店。
- 戸口幸策 1995 『オペラの誕生』東京：東京書籍。
- 戸口幸策 2001 演奏会解説「バイジェッロ作曲《マンチャの男ドン・キホーテ》」指揮、若杉弘；東京室内歌劇場、東京：紀尾井ホール、2001年5月7/8日。
- 山田高誌 2001 「18世紀ナポリの喜劇的オペラの呼称について」、日本ロッシェニ協会紀要《ロッシニアーナ》21: 17-23.
- 山田高誌 2002 a 『変容するナポリの喜劇的オペラ；18世紀中期のレパートリと台本における「笑い」から』(平成13年度大阪大学修士論文、大阪大学)
- 山田高誌 2002 b “ナポリ楽派の定義をめぐって”日本ロッシェニ協会紀要《ロッシニアーナ》22: 9-30.
- 山田高誌 2004 a *Edizione critica, Piccinni & Cerlone, Commedia per musica “Li Napoletani in America” (1768, Napoli)*, Centro Ricerche Musicali “Casa Piccinni” del Conservatorio di Bari. (伊語) [この楽譜を用いて2005年10月Antonio Florio率いるバロック・オーケストラCappella della Pietà dei Turchiniによりフランス・アンブ्रोネ古楽祭にて当該オペラの復活上演が予定されている。]
- 山田高誌 2004 b “L’Impresa de *Li napoletani in America*”, in Yamada Takashi, *Edizione critica, Piccinni & Cerlone, Li Napoletani in America* cit.: 5-18. (伊語)
- 山田高誌 2004 c 口頭発表原稿：“L’Impresa del Teatro Nuovo di Napoli negli anni 1770-71; il caso della “famosa” e mai documentata rappresentazione de *Le Trame per amore* di Paisiello” (イタリア音楽学会(SIdM)第11回全国大会、イタリア・レッツェ大学：2004年10月23日。発表原稿は後日《*Fonti Musicali*》に収録予定。伊語。)
- 山田高誌 2004 d 口頭発表原稿：「1760年代後半から80年代のナポリの喜劇オペラにおける“異国趣味”への趣味の異なり；ピッチニ、パイジェッロ、チマローザの作風から」(日本音楽学会第55回全国大会、名古屋芸術大学：11月7日)
- 山田高誌 2005 a 「1770年から90年期に見られる、ナポリの民間劇場の“宮廷娯楽化”への道程；ナポリ銀行文書館(ASBN)史料に基づくパースペクティブ」、《阪大音楽学報》vol. 3 (2005) (査読済み、出版準備中)
- 山田高誌 2005 b 「1770年、バーニーはナポリで誰を見た？：興行師ブランキの銀行口座より再構築した、パイジェッロ作曲・音楽喜劇《恋のたくらみ》(1770)の出演者と、ナポリ・ヌオーヴォ劇場の興行形態」、《地中海学研究》vol. 28 (2005) (現在査読中)